

## IMAGOFAGIA

Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual  
www.asaeca.org/imagofagia - N°16 - 2017 - ISSN 1852-9550

## El “amateur avanzado” como cine nacional: El caso del cine uruguayo en la década de 1950

Por Mariana Amieva Collado\*

**Resumen:** Este artículo aborda la historia de un grupo de realizadores de cine provenientes del movimiento cine clubista y del ámbito de la cinefilia. Promovidos desde este último, el grupo surgió a partir de concursos de cine amateur, crítica de cine y actividades de enseñanza en el Uruguay de la década de 1950. Este proceso nos lleva a discutir los términos “cine amateur” y “aficionados” así como a tratar de entender qué significa para estos actores el término “cineista” que aparece frecuentemente mencionado en sus propias fuentes de archivo. Este trabajo plantea un estudio historiográfico de dichos términos en la conformación del movimiento de “amateur avanzados” (Tepperman, 2015) y su fracaso en establecer un cine que se reconozca como independiente del cine comercial, como posibilidad expresiva y como forma viable de cine nacional.

**Palabras clave:** Uruguay, cine amateur, cineclubismo, cinefilia, cine nacional

**Abstract:** This article is about the formation of a group of amateur filmmakers originating from film club's movements in the 1950s Uruguay. The group was promoted through competitions of amateur films, training activities, as well as foundational documents. The group's activities need to be examined vis-à-vis concepts such as "amateur cinema," "cinema enthusiasts," and "cineista" registered in the documents the group produced. This work is a historiographical examination of these terms, the “advanced amateur movement” (Tepperman, 2015), and its failure in becoming an independent, expressive, and a viable form of national cinema.

**Key Words:** Uruguay, amateur cinema, film clubs, cinephilia, national cinema

**Fecha de recepción:** 23/01/2017

**Fecha de aceptación:** 09/10/2017

La historia del cine uruguayo ha sido narrada varias veces en breves relatos escritos por los propios protagonistas de ese proceso. Este vínculo no solo no los invalida, sino que leídos en conjunto les agrega un importante valor como documentos que dejan entrever un esfuerzo programático. De estos textos me interesa destacar una operación que se repite de forma significativa y que se origina la Cinemateca Uruguay.

En los itinerarios que describen algunos de los archivos, se comienza por descartar a todos los largometrajes de ficción uruguayos que tuvieron estreno en salas comerciales desde mediados de 1930 hasta finales de 1940. Se habla de ellos con un dejo de vergüenza, como si fueran fotos a esconder en un álbum familiar. Frente a esos torpes intentos de imitar las producciones extranjeras que se estrenaban en sala, se contraponen las producciones que pertenecen a un grupo de personas que provienen del ámbito de la cinefilia a los que se les otorga el carácter de movimiento organizado. Comienzo citando un texto de José Carlos Álvarez escrito para la Cinemateca Uruguaya como balance del cine nacional hasta ese momento. Álvarez fue un importante crítico de cine (responsable de la página de cine del diario *La Mañana*), integró el núcleo original de Cine Club del Uruguay y fue uno de sus miembros más activos. En su recorrido titula el período de cine uruguayo de 1930 y 1940 como “Comercio sin ganancia”, ciclo que se cierra en 1949.

El año 1949 es realmente importante. No solo Fabregat utiliza recursos cinematográficos; llega Enrico Gras y se realiza también el Primer Concurso Cinematográfico de Aficionados, organizado por Cine Club del Uruguay. Se descubre entonces que hay en nuestro país gente que sabe lo que es cine, capaz de trabajar con modestia y seriedad. A partir de entonces y durante los años venideros existe una cinematografía de pase reducido que va creando los cineistas del futuro [...] ¿Qué futuro aguarda al cine nacional? [...] Hay tradiciones, leyendas, historias y problemas del presente. Esperan a nuestros cineistas. Que esta breve historia no sea sino su prólogo (Álvarez, 1957: s.p.).

En este relato llama la atención la vocación militante del texto: más que dar cuenta de lo que acontece parece tratar de configurar los caminos de ese incierto cine nacional. Como si fuera una operación en pinza, hay muchos ecos de estas ideas en otra de las crónicas más citadas del cine nacional escritas en el año 2002 por Manuel Martínez Carril y Guillermo Zapiola, figuras centrales de la Cinemateca Uruguaya:

Ninguno de estos films merece atención crítica [por el cine comercial de las décadas del 30 y 40], figuran en la historia oficial, pero el cine expresivo y creativo que por esos años se estaba gestando era ese otro cine “independiente” en 16 mm, que no llegaba al público. Ese cine olvidado sintonizaba con la famosa cultura cinematográfica uruguaya de la época (Martínez Carril y Zapiola, 2002: 6).

Recientemente esta idea vuelve a ser refrendada por un texto “Desapariciones”, escrito por Luis Elbert, otro referente de la Cinemateca Uruguaya, para la revista *Nuevo Film*. En su artículo se reitera la operación de desprecio de la producción anterior para dar pie al reconocimiento del nuevo movimiento: “Es más sólido destacar otra serie: la del cine *amateur* hecho fuera de todo esquema profesional o, eventualmente, pre industrial, porque ese cine sí fue abundante, tuvo características comunes de afán creativo y ejercicio vocacional, y en varios casos conformó filmografías numerosas para muchos de sus cultores” (2016: 5).

Este cine que se describe como “independiente”, producido por “cineistas” o como “amateur”, provenía principalmente del entorno cineclubista, producido bajo el estímulo y el amparo de los concursos que organizaron los dos principales cineclubes del país: Cine Club del Uruguay y sus concursos para aficionados a partir de 1949, y Cine Universitario y sus concursos de Cine Relámpago a partir de 1951. Luego, en 1954, se va a sumar el Concurso de Cine Nacional organizado por el Departamento de Cine Arte del Servicio Oficial

de Difusión Radio Eléctrica (SODRE) en relación a su Festival Internacional de Cine Documental y Experimental.<sup>1</sup>

De este origen cinéfilo del movimiento dan testimonios los propios protagonistas en las entrevistas a realizadores nacionales registradas bajo pedido de la Cinemateca durante fines de 1990 y comienzos de 1991.<sup>2</sup> Allí encontramos los mismos nombres que integran los relatos citados y que se repiten en las comisiones directivas de las instituciones cinéfilas y en las premiaciones y menciones de los concursos. Un listado provisorio de esos nombres incluye a Horacio Acosta y Lara, Carolino Alvez Apolo, Enrique Amorín, Plácido Añón Suárez, Daniel Arijón, Carlos Bayarrés, Idelfenso Beceiro, Omero Capozzoli, Andrés Castillo, Alfredo Castro Navarro, Miguel Castro, Carlos Coira, Nelson Covián, Eduardo Darino, Walter Dassori, Rodolfo Gardiol, Juan José Gascue, Mario Handler, Eugenio Hintz, Lidia García, Alberto Mántaras Rogé, Carlos Maggi, Henrio Martínez, Alberto Miller, Feruccio Musitelli, Hugo Ponce de León, Juan Carlos Rodríguez Castro, Rodolfo Tálice, Danilo Trelles y Ugo Ulive. A esta lista también se pueden integrar los más “profesionales”, Francisco Tastas Moreno, Adolfo Fabregat y Daniel Spósito Pereira.

Este movimiento que parece bastante consolidado y que mantiene un entramado sólido entre sí y con las instituciones del cine que emergen en el período, se desarticula en poco más de una década. Excepto por las breves menciones que repasan una crónica del cine, la mayor parte de los integrantes de este movimiento, no son recordados como realizadores y la mayoría de sus obras están perdidas o bajo dificultosas tareas de rescate. Resulta significativo

<sup>1</sup> El SODRE es una importante institución pública uruguaya que se dedica a difundir y producir distintas expresiones culturales.

<sup>2</sup> Entrevistas realizadas entre 1990 y 1991 en el marco de un acuerdo entre la Cinemateca Uruguaya y la Agencia de Cooperación Iberoamericana. Se puede realizar una consulta de estos materiales en Biblioci, el nuevo catálogo colectivo en línea del que forma parte el Centro de Documentación de Cinemateca Uruguaya (CDC). ([http://www.biblioci.org/Catalogo\\_colectivo.html](http://www.biblioci.org/Catalogo_colectivo.html)).

que el reciente texto de Luis Elbert sobre este cine se llame “Desapariciones” y no es solo el corpus material el desaparecido sino la propia presencia de esos relatos en una memoria colectiva que los retome como legado.

Más que omitido este cine pasa a estar descalificado: sus propias cualidades (cine amateur, pases en 16mm, etc.) se reducen a una condena a quedar recluido en los márgenes. La propia condición de existencia de ese cine pasa a ser un argumento para su exclusión. Es un cine que no merece ser tenido en cuenta.

Estos reparos combinan voces contemporáneas a los sucesos con críticas que se producirán más adelante. Los cuestionamientos se organizan en diversos argumentos que se centran en los siguientes temas:

- La escasa recepción: en algunos relatos aparece la idea de que son filmes que quedan reducidos a un muy pequeño círculo de espectadores que se nutre del mismo grupo del que parten los filmes, como un consumo endogámico.
- Los reparos por la técnica utilizada. El uso del pase reducido, principalmente el 16mm que fue durante algún momento un elemento positivo, pasa a ser considerado como una carencia y una muestra de inmadurez.<sup>3</sup>
- No se llega a conformar una industria. Esta idea está presente de forma muy interesante en un artículo que apareció en el diario *Época* en el 1964 donde se relaciona el día de la industria y el del cine. Allí participan los principales actores del movimiento amateur junto con los dueños de laboratorios y algunos críticos. El panorama no sólo es muy sombrío en cuanto a la posibilidad de generar un desarrollo industrial, sino que es desalentador para todas las alternativas de producción “independiente” (Dassori: 1964, 16).
- Agotamiento del proceso. Como si se tratara de una batalla perdida, los mismos testimonios que auguraban el futuro del movimiento en términos

---

<sup>3</sup> Nos referimos a las películas de 16mm, 9 1/2 mm y 8mm.

entusiastas, para mediados de la década de 1960 ya reconocen el fin de su ciclo. Las palabras que expresa al respecto José Carlos Álvarez dejan claro el contraste. En la revista argentina *Tiempo de Cine*, al dar un balance sobre cine uruguayo dice:

En los años que van de 1960 a 1964, los concursos de cine nacional del Sodre y Cine Club del Uruguay vinieron a corroborar la opinión de que el cine en 16 mm, a cargo de nuestros aficionados (antes entusiastas) estaba en un callejón sin salida. En 1962, por otra parte, algunos de los realizadores de cine amateur se profesionalizaron, encauzando su experiencia en los canales de TV. Allí, entre éstos y otros, asoman buenos creadores de dibujos animados, acertados documentalistas y ágiles reporteros fílmicos. El posterior adocenamiento de la televisión uruguaya ha hecho que muchos de esos talentos se encaminen por caminos de rutina, dejando poco espacio a la invención (Álvarez, 1968: 73-75).

A estos reparos se le suman los que generaron buena parte de la crítica de cine, y a veces los propios jurados de algunos concursos como es el caso de los fallos del concurso del SODRE de 1958.<sup>4</sup> En las entrevistas de la década de 1990 muchos realizadores expresaron con pesar esos ecos críticos que atentaban contra todos sus esfuerzos de validación. Sin el paraguas de intervención militante que logra integrar al cine político uruguayo de la década de 1960 en otros relatos y lo hace trascender a partir de esa inserción a la par que consigue múltiples relecturas y validaciones que permiten iluminar el proceso en su contexto, el cine amateur parece no contar con más argumentos que los de su vocación expresiva y sus intentos fallidos por consolidar una práctica cinematográfica con pretensiones artísticas.

Creo que para comprender este proceso es necesario volver a pensar el itinerario del movimiento entendiendo sus prácticas tal como eran consideradas por sus protagonistas y discutir qué significan algunos conceptos que damos

---

<sup>4</sup> Ver Amieva (2010).

por sentados en determinados contextos. Para esto propongo repasar los sentidos otorgados a las palabras “aficionado”, “amateur”, “cineista” o “realizador”.

Empiezo por la dupla “amateur/aficionado” proponiendo que si bien en muchas ocasiones se asumen como sinónimos no siempre es así. Hay que destacar en primera instancia el fuerte empuje con el que estos términos irrumpen en los documentos escritos que surgen de los grupos cineclubistas entre 1948 y 1951. En líneas generales estos términos pasan a ser considerados dentro de un camino que se entendía como lógico y que vinculaba las prácticas que desarrollaban como espectadores y propulsores de la “cultura cinematográfica” con el salto a la realización.

Los testimonios que dejaron estas personas en entrevistas y algunos artículos que aparecen en sus propias publicaciones periódicas dan a entender que la integración a las instituciones cinéfilas tuvo una vocación dual, al menos en una parte de este grupo (otros podían complementar la vocación con la escritura crítica de cine). Y en este salto a la producción de filmes el camino del pase reducido y una práctica ajena al circuito comercial no era una vía impuesta por las circunstancias sino una declaración de principios sobre los vínculos que se querían establecer con lo que más valoraban del cine.

Los referentes del cine amateur eran esos filmes alternativos a los producidos en contextos industriales y que se estrenaban en cartelera comercial todas las semanas. Este grupo, con los matices del caso, le dedicaba muchos esfuerzos a programar y analizar un corpus que se mantenía en los márgenes del Modo de Representación Institucional (Burch: 1987). En sus ciclos se veía cine mudo o se escribía sobre la realizadora experimental Maya Deren. La gente de Cine Club tenía cierta predilección por las vanguardias europeas, pero en todos los casos el cine comercial estándar contemporáneo estaba ausente.



El Cine Club del Uruguay comienza a editar su revista *Cine Club* aún antes de comenzar con sus actividades de programación de filmes. Allí encontramos textos que nos muestran que la alternativa de un cine amateur como camino más válido hacia la constitución de un cine nacional formaba parte de una agenda programática desde los inicios. Ese cine que luego se reconoce y valora; primero se sueña y se diseña. Estas fuentes nos muestran una práctica de realización no como consecuencia de las prácticas como espectadores, sino como un continuo indisociable. Es justamente José Carlos Álvarez el que comienza este recorrido de citas en el que inaugura la tradición de negar todo el cine anterior, pero en este caso para dar lugar a una expresión de deseo y a un proyecto manifiesto:

[...] Ha de nacer una cinematografía uruguaya. Ojalá que aquellos que la dirijan no cometan los errores del pasado. Que no fotografíen a tontas y locas. Que no se ciñan a un criterio industrializante; que, si eso sucediera, nuestro futuro cine degenerará en otra de las industrias artificiales que nos rodean: mal agravado en su caso, dado que carecemos de un mercado interno capaz de permitirle vivir. Esperemos, también, que no haya divismos ni exageradas pretensiones. Todo está por aprender: sólo el difícil sendero del aprendizaje, ajustándose con modestia a las realidades circundantes, nos llevará a alcanzar el conocimiento del arte. *Y no olvidemos el ancho e inexplorado campo de la producción en pases reducidos.* No faltan en el Uruguay aficionados que trabajan en films de 8 y 16 mm: y pese a ello, permanecen dispersos e ignorados. Nadie conoce sus realizaciones; nadie los alienta; nadie los guía. Falta quién organice sus esfuerzos y los dé a conocer. ¿Acaso no sería ésta una función destinada a nuestro 'Cine Club' [...]? (Álvarez, 1948: 32).

En el número siguiente de la revista, será Eugenio Hintz (1948) quien tome la voz de esta *función destinada* del Cine Club ya plenamente asumida.<sup>5</sup> Allí escribe un artículo que se llama “¿Hay un cine de aficionados?” y a partir de

---

<sup>5</sup> Eugenio Hintz fue miembro fundador de Cine Club y uno de los primeros realizadores de este movimiento, quien termina llevando a la dirección de Departamento de Cine Arte del SODRE.



una cita de Jacques Doniol-Valcroze quien dice que la distinción entre cine de aficionados y cine profesional es absurda, reivindica el cine en pase reducido por su libertad expresiva. A continuación de esa nota se anuncia el “Gran concurso cinematográfico organizado por el Cine Club del Uruguay” que se presenta de esta manera:

Con el fin de propender al mayor desarrollo del cine amateur del país y tendiendo a estimular a los aficionados del Uruguay, llevándolos al nivel que el cine sub-estándar ha alcanzado en los países más adelantados del mundo, el Cine Club del Uruguay ha resuelto organizar un Gran Concurso que se dividirá en 2 categorías: “Películas de argumento” y “Documentales”.

Nuestra institución desea que en la presentación de filmes para este concurso se pongan de manifiesto valores hasta hoy desconocidos que pueden ser llamados a desempeñar en un cercano futuro, un rol de importancia en la cinematografía nacional. En este caso nos será sumamente grato el haber contribuido, aunque en forma indirecta al desarrollo, hasta ahora casi nulo, de nuestro cine (*Revista Cine Club* 6, 1948: 36).

Esta “contribución” de Cine Club al cine nacional continúa y para diciembre de 1949 en el número 10 de la revista, el crítico José María Podestá, una figura referente para todo el grupo, dedica una extensa nota a realizar un balance muy elogioso del resultado del concurso felicitando a los “cinematografistas”. A continuación, aparece una reseña de la Organización Cinematográfica de Aficionados (OCA) que parece estar funcionando desde 1938 y si bien tiene características muy modestas, que otorga el valor de institución pionera e instan a que continúe su labor.

**Cine Club**

**En Torno al Primer Concurso de Aficionados**

Por JOSÉ MARIA PODESTÁ



Nelson Covan — "REDENCION"  
 Primer Premio General y Primer Premio. — de Películas de Argumento del Concurso. — de Películas de Aficionados de 1949.

El concurso de cine para aficionados usual no solamente algunas adecuadas capacidades realizadoras que desconocemos sino — y acaso sea esto lo más importante — promovió una acción que ejaló prologa, sirviendo de estímulo a nuevos y cada vez más plausibles trabajos de cinegrafía no profesional. Ante la exhibición de las películas premiadas cabe, en primer término, lanzar el criterio dominante del jurado: tanto en la selección cuanto en la atribución de los premios. Cabe luego festejar a los cinegrafistas por su labor, toda ella superior al mínimo nivel de dignidad que es fuerza exigir, y por las dificultades que tesonera y obstinadamente vencieron. Y venceron con destellos bien desahogados, pues que las películas que el Cine Club está por ahora en condiciones de exhibir no pretenden sobrepasar la categoría de los filmes honoríficos y nunca vencer a los autores de sus empresas materiales.

Las tres películas premiadas, y en especial *REDENCION*, merecen piden por así todo cuanto alabe a la materia fotográfica. Demuestran, diversamente, conocimiento de la cámara y de sus posibilidades ópticas, capacidad de manejo, empresas expresivas, a veces desahogadas, pero presentes siempre. Esa materia fotográfica — materia esencial, pues de ella está hecha la sustancia de las imágenes — nunca es despreciable (como tantas veces acontece en tantos filmes comerciales) y sus condiciones visuales pueden reputarse excelentes, por momentos de primer orden. La imperfección de algunos efectos especiales, los defectos de sincronización sonoro-visuales, cuando existen, cosa de escasa entidad y harto excusable en estas primeras manifestaciones de nuestra recién nacida cine independiente.

Muchos elogios caben, pues, a estas películas; elogios que ellas se han ganado en buena ley. Quedan también algunas censuras, y el acobardamiento de algunos errores, los más graves de los cuales son, feblemente, automáticos con facilidad y no pretensión de una mala artesanía.

El excollo con que las dos películas de argumento, tanto *DARRERAS* como *REDENCION*, tropiezan es, justamente, ese argumento. Puesto que una y otra se proponían narrar una historia sus primeros y más celosos cuidados debieron dirigirse a la elección de esa historia, bien antes que a su encuadre y fragmentación cinematográfica. Y en ambas películas, por diversas razones, la historia — el libro, dirá — es, precisamente, lo más débil. En el caso de *DARRERAS* por inseguridad en cuanto al asunto y confusión en cuanto a su desarrollo; por ínfima consecuencia y desdén de lo que parece ser su propósito último. En el de *REDENCION* por ambición excesiva, inalcanzable por completo en el medio donde podía materializarse y con los elementos de que para eso se disponía.

El cine — ha sido dicho muchas veces — o pone sus elementos expuestos a servicio de algo ajeno a su propia materia visual y sonora — novela, documental, propaganda — o se suma en el haciendo de aquella materia un fin cabal y representando su propia naturaleza plástica-dinámica. Entre una y otra actitud caben todos los intermedios que las películas — buenas y malas — nos muestran todos los días.

Cuando el cine — y en tal el caso de *DARRERAS* y *REDENCION* — se propone contar algo, y este algo no es pretexto sino razón necesaria de la pe-

Nota de José María Podestá en el N°10 de la Revista *Cine Club* (1949)

Es justamente Eugenio Hintz quien escribirá el artículo más valioso con la intención de apuntalar el movimiento con otro título muy elocuente: "El pase reducido en la cinematografía nacional". De esta forma sale a legitimar el uso y el camino que él mismo va a emprender en el medio cinematográfico:

El cine de pase reducido ofrece una respuesta concreta a algunos de estos problemas. Desde el punto de vista financiero, aún el 16mm. sonoro, tiene un costo de producción incomparablemente inferior al cine de pase universal. Esto implica: facilidades de financiación y, sobre todo, ausencia de imposiciones de carácter económico que pudieran perturbar la línea de conducta de los realizadores. [...] Ausente una mayor responsabilidad —concretamente la de crear un éxito de taquilla— el aficionado se halla en óptimas condiciones para internarse en el camino de la investigación de las imágenes [...], de la solución

de este medio expresivo, de la búsqueda del estilo. Nada de vacuos y fáciles entretenimientos destinados a congraciarse con los espectadores, nada de aguas tibias para quedar bien con unos y con otros. No fue así que resurgió el cine italiano o británico [...]

Tomemos la buena senda. Tendremos el honor de no caer en la mediocridad. El cine de pase reducido nos ofrece la respuesta más lógica a nuestras necesidades más urgentes (Hintz, 1949: 9).

En este breve fragmento, aparecen enunciadas claramente las líneas con las que validan y estimulan las prácticas que en principio parecen inscribirse como un terreno de disputa en un campo cinematográfico en construcción y del todo ajenas a las características de lo que conocemos como cine casero. La consigna es que el cine de aficionados pase a ocupar el lugar del cine nacional. Explicación que no sólo se argumenta a partir de las variables económicas asumiendo que es el único cine al que pueden acceder, sino otorgándole a esas limitaciones las virtudes que le van a permitir no caer en la mediocridad del cine comercial. Resulta difícil valorar ahora el impacto preciso de esta iniciativa, pero lo cierto es que muchos de los primeros integrantes del Cine Club se convirtieron en algunos de los más prolíficos realizadores de la siguiente década con obras interesantes que tuvieron circulación en su momento y reconocimiento dentro y fuera de este círculo.

A este primer estímulo de Cine Club rápidamente se le suman los concursos que organiza Cine Universitario, institución rival que con matices diferenciales muy flexibles, disputa constantemente la participación en este campo emergente. Los fundamentos del concurso se ubican en la misma línea que los que expresaba Cine Club y la gran convocatoria que tuvo su primera edición parece recoger en parte el fruto del entusiasmo estimulado. En las bases se vuelven a reiterar las referencias al neorrealismo italiano y los vínculos de estas prácticas de aficionados como medio para fomentar el cine nacional, aunque el matiz está dado en que el proceso amateur se piensa como una transición:

“Allí, en su terreno, donde la inspiración repentina impera, puede probarse el futuro cinematografista profesional [...] No es aventurado unir las experiencias titubeantes y limitadas de los aficionados uruguayos, con las posibilidades de una industria cinematográfica nacional” (Cine Universitario: 1951).

En las bases también se agrega una cita de Joris Ivens que hace explícito el rol activo de los cineclubes en la producción de filmes y de paso realiza una suerte de crítica hacia las preocupaciones más centradas en la estética por parte de sus contrincantes de Cine Club:

Creo que aparte de lo que pueda hacer un gobierno como protección a una cinematografía naciente, es necesario que los jóvenes comiencen a filmar todo lo que ven, todo lo que le interesa a la vida de su pueblo. No olviden a los films de 16 mm. Con ellos se puede hacer excelente cinematografía. Ustedes tienen cineclubes: es necesario que estos aúnan a su actividad pasiva de exhibidores de clásicos del cine, la experiencia viva de la filmación. Y sobre todo, que no se pongan a hacer intentos esteticistas antes de hacer experiencias más directas, más cotidianas (Cine Universitario, 1951).<sup>6</sup>

El concurso fue muy significativo y dentro de los archivos de Walter Dassori que se encuentran en el Centro de Documentación de la Cinemateca Uruguaya quedan registros de una concurrencia muy importante a partir de las fichas de inscripción y de otras reseñas que recuerdan el día en el que los “cineastas invadieron la ciudad”.<sup>7</sup> Luego desde las páginas de *Cine Club* van a cuestionar las características restrictivas del concurso que no fomenta un uso complejo de la tecnología y termina funcionando como corsé creativo ya que los trabajos debían ser montados en cámara y no durar más de 30mts, unos 4 minutos. El

---

<sup>6</sup> “Reglamento del Primer concurso Relámpago de Filmación Amateur”. Cine Universitario del Uruguay. Setiembre de 1951. Este reglamento forma parte del Archivo Walter Dassori Barthet (WDB) del Centro de Documentación de Cinemateca Uruguaya (CDC). C2H1

<sup>7</sup> Archivo Walter Dassori Barthet, “Hace tiempo y aquí mismo. El día que los cineastas invadieron la ciudad.” Original dactilografiado de reseña periodística, firmada por Alberto Barthet. Archivo WDB, CDC, C2H4.

concurso luego tuvo otras ediciones en las que las bases fueron más amplias. En las entrevistas, los recuerdos de los realizadores, si bien confusos por el paso de los años, ubican el evento como una importante fuerza dinamizadora del movimiento.



Registro del primer “Concurso de Cine Relámpago de Filmación Amateur” realizado por Cine Universitario del Uruguay en septiembre de 1951. Imagen proveniente del Archivo Walter Dassori Barthet de la Cinemateca Uruguaya.



Otro concurso que tuvo mucha importancia fue el que se organizó en relación a los Festivales Internacionales del SODRE. Los pases de las películas nacionales en la sala del Auditorio, junto con premios importantes para el contexto, lograban importantes convocatorias. Más allá de las polémicas que generó este concurso nos interesa resaltar que los argumentos con los que se legitimaba se parecían a los ejemplos vistos con los concursos de Cine Club y Cine Universitario (Amieva, 2010).

Frente a un relato muy extendido que resalta la idea de que Uruguay hasta épocas recientes fue un país sin cine, pero con una extensa cultura cinematográfica, nos encontramos con un panorama mucho más complejo. A partir de recientes investigaciones sobre fuentes primarias, cintas y documentos de la época, como las que está realizando Geogina Torello para el período silente, aquel relato pasa a ser contrarrestado. Para mediados de la década de 1950, son muchos los documentos y testimonios que afirman la existencia de un colectivo numeroso que se dedica a hacer cine y que está pensando en los problemas de la exhibición de los materiales, de la formación y de la integración tanto nacional, como internacional con otras instituciones afines. A la vocación de formación de público que las instituciones estudiadas reconocen, pronto se suman breves cursos de realización destinados a ese mismo público al que se estimula a participar de los concursos.<sup>8</sup> De los vínculos internacionales dan cuenta la cercana relación con el movimiento cineclubista argentino, en especial con el grupo del Club Gente de Cine y su fundador Rolando Fustiñana o los frondosos vínculos que Danilo Trelles mantiene con personalidades del cine europeo y latinoamericano.

Igualmente resulta notoria la temprana filiación de estas instituciones a distintas organizaciones internacionales. A la integración del Departamento de Cine Arte del SODRE a la Federación Internacional de Archivos Fílmicos, se le suma la

---

<sup>8</sup> Las informaciones sobre estos cursos se pueden encontrar en la Revista *Cine Club* y en los materiales pertenecientes al Archivo WDB del CDC antes citado.

competencia entre Cine Club y la recién inaugurada Cinemateca Uruguay para ver cuál se quedaba con la representación vacante para Uruguay.<sup>9</sup> Y no se trató solo de organismos dedicados a la exhibición y conservación de filmes, como lo muestra la integración mencionada a partir del n° 14 de la Revista *Cine Club* (octubre de 1952) a la Unión Internacional de Cine Amateur (UNICA).

Lo que sugieren estas fuentes leídas en conjunto es que la exhibición y la producción de filmes eran actividades que estaban relacionadas y mutuamente imbricadas. Las programaciones formaban tanto a públicos como a realizadores y los espacios de exhibición como las publicaciones críticas que se generaban eran los espacios en los que circulaban los productos de las prácticas de realización. Estas circunstancias obligan a rever el sentido preciso que le otorgamos a los términos con los que encuadramos esa praxis. Este cine no renegó del uso de la palabra “amateur” o “aficionado” como hemos visto, pero se reconoce en algunas acepciones particulares, que claramente la diferencia del uso que le damos a estos términos cuando nos referimos a la producción de filmes para ser exhibidos dentro de los márgenes domésticos. Comprenden ese cine “casero” tanto las películas que muestran escenas de la vida cotidiana, como las prácticas de personas que trascienden la búsqueda de ese registro familiar para proponer algún tema que exceda ese margen y utilice recursos formales autoconscientes con referentes precisos.

En el artículo de Podestá que comenta el primer concurso de Cine Club, se hace mención a ese cine doméstico y se lo separa del conjunto valorable. Son esas “panorámicas” que agrupan distintas escenas sin cuidado y no muestran preocupación por la organización interna y la estructura de una narración. Esta distinción también está presente con mucha fuerza en las actas de evaluación de los Concursos de Cine Nacional del SODRE que realizó de forma muy

---

<sup>9</sup> Estos conflictos están reseñados en: Domínguez, Carlos María (2013) y en los números 16 y 17 de la Revista *Cine Club*.



prolija y sistemática Walter Dassori, jurado de esos concursos. Allí, constantemente aparece la referencia a “panorámica” para descartar a los filmes que agrupaban paisajes exóticos y que regularmente se presentaban a concurso.<sup>10</sup> Estos filmes, paradójicamente, eran los que se permitían acceder a los medios profesionales, siendo muchas veces filmados en 35mm y a color e imaginamos a sus pudientes realizadores y equipos costosos de “tomavistas” recorriendo todo el mundo.<sup>11</sup> Más significativo resulta el recurrente comentario descalificador de “cine de aficionado” con que se rechaza a muchos filmes por no poseer ningún recurso propiamente cinematográfico.

Esta diferenciación entre prácticas es uno de los puntos de partida que plantea Charles Tepperman (2015) en su reciente libro *Amateur cinema*. Luego de analizar la escasa bibliografía académica dedicada al cine amateur, encuentra que la mayor parte de estos textos asumen a este cine dentro de los márgenes del cine doméstico. Tepperman propone el concepto de “amateur avanzado” para dar cuenta de una actividad que mantiene lógicas particulares que se refieren a la producción, la relación con la tecnología, los referentes de estilos y las prácticas de exhibición y circulación:

Mientras la definición de amateur fue objeto de debate y revisión en el período de este estudio, el realizador amateur que nos concierne aquí fue una figura que participó de la cultura cinematográfica por fuera del cine mainstream comercial, y desarrolló habilidades “avanzadas” en la producción de filmes [...]

Los realizadores amateurs en la primera mitad del siglo XX fueron el primer grupo en acoger la nueva situación de los medios de comunicación y sus fascinantes filmes expresan la excitación y las posibilidades creativas por

---

<sup>10</sup> Estas notas se encuentran en el Archivo WDB del CDC. Carpetas C2K2, C2M2, C2MM1.

<sup>11</sup> Los catálogos del Festival Internacional de Cine Documental y Experimental del SODRE de los años 1954 y 1955 están llenos de estos filmes claramente identificables.

convertirse en productores y experimentadores independientes (Tepperman, 2015: 9).<sup>12</sup>

El libro del Tepperman nos permite analizar este proceso a partir de un modelo muy pertinente que nos ayuda a identificar los contextos en los que se encuadra la actividad amateur. Este estudio nos ayuda a salir de lecturas teleológicas que abordan los itinerarios de los cines nacionales siguiendo el desarrollo de una industria cinematográfica. Nos sugiere pensar otras líneas de análisis más adecuadas y fructíferas como la que propone al poner el foco en el contexto de clase media en el que se inscriben estas prácticas y al asociarlas a otras actividades creativas que buscan generar un marco independiente en el que producir por fuera del circuito comercial manteniendo el control sobre los medios de producción y reivindicado la libertad expresiva. Este reciente panorama resulta más adecuado para pensar el cine uruguayo de la década de 1950 que otras bibliografías recientes como el libro *Amateur Filmmaking. The Home Movie, The Archive, The Web* que editaron Laura Rascaroli y Gwenda Young (2014).

Si bien aquí se reseñan experiencias diversas de países y épocas distintos, no encuentro que el caso del cine de Uruguay se comporte como ninguno de los diferentes casos nacionales que se presentan en dicho libro. Las características del movimiento amateur local no se reconocen en las prácticas de cine de aficionados ni se integra a las dos modalidades que propone Liz Czach (2014), la de cine casero (“home movie”) y cine amateur (“films amateur”) si bien le otorga a esta última pretensiones estéticas, cuidados en la construcción y reconocimiento de autoría en la inclusión de créditos.

<sup>12</sup> “While definition of *amateur* were subject to debate and revision over the period of this study, the amateur we are concerned with here was a figure who participated in a film culture outside the commercial mainstream and developed ‘advanced’ skills in film production. [...] Amateur moviemakers in the mid-twentieth century were the first group to embrace this new media situation, and their fascinating films convey the excitement and creative possibility of becoming independent media experimenters and producers”.

El principal argumento para plantear que ese uso del concepto "amateur" no es pertinente en este caso, es que las personas que integraron el movimiento amateur y se sintieron reconocidos bajo ese rótulo lo hacían asumiendo que el lugar que ocupaba era el del verdadero "cine nacional" como se apreciaba a través de las citas anteriores. Esa pertenencia termina siendo admitida en el informe que los delegados uruguayos presentan ante sus pares regionales en el I Congreso Latinoamericano de Cineistas Independientes que organiza el SODRE en ocasión de su III Festival en 1958.

Los delegados uruguayos hablan de estancamiento de la producción y de los restringidos contextos en los que se produce en 35 mm confinado a las filmaciones de noticieros o publicidades. La producción de cortometrajes en pase reducido es el único sector que está activo en ese momento y en la descripción de la situación ubica a estas prácticas en un lugar que en parte parece confirmar las esperanzas que expresaban los textos programáticos de comienzos de período:

Situación del realizador independiente frente a la producción de cortos. La mayoría de los realizadores nacionales independientes que intervienen en la producción, no obtienen de esta actividad suficiente remuneración, como para dedicarse con exclusividad a la misma, salvo los casos en que constituyen empresas. Hay un número limitado de técnicos profesionales que perciben una remuneración suficiente, equiparable a otros empleos, y que generalmente son técnicos de laboratorios, estudio o cameramen de empresas de filmación comercial, siendo en contadas oportunidades también realizadores (directores, libretista, etc.). El realizador independiente se encuentra generalmente inhibido para desempeñarse profesionalmente, salvo que domine alguna disciplina técnica.<sup>13</sup>

---

<sup>13</sup> "Panorama actual de la cinematografía uruguaya: informe al congreso". C2F1 del Archivo WDB CDC. Los delegados son D. Trelles, J. Roca, R. Gardiol, E. García Maggi y D. Arijón, representantes de los organismos del estado y de los y productores.

Este congreso, que reúne a “cineistas”, define a un grupo que antes era llamado “amateur” o “de aficionados” como a un grupo compuesto por realizadores independientes. Se habla, entonces, de las mismas personas, las que se forjaron en los cineclubes y en los concursos, las que tienen problemas para exhibir sus materiales, las que se dedican principalmente a producir filmes documentales y experimentales en 16mm.

Es necesario ahora que tratemos de precisar qué significaban esos términos para las personas que los usaban en ese momento entre las cuales la palabra “cineista” merece particular atención. ¿Era esta palabra equivalente a “cineasta”? En principio, parece que no y si bien en algunos documentos aparece de forma indistinta hay matices interesantes que restringen el sentido a las personas que realizan filmes con una finalidad artística o expresiva, por fuera de la producción comercial en serie. Uno de los libros más difundidos dedicado a la formación de los aficionados era *El libro del Cineista Amateur*, de Pierre y Suzanne Monier (1952), editado por primera vez en francés en 1947 y que cuenta con numerosas reediciones y traducciones. La primera edición en español es del año 1952 y en el Centro de Documentación de la Cinemateca Uruguay se encuentran varios ejemplares de diversas ediciones. El título original del libro es *Le livre du cinéaste amateur* y esta pista nos ubica el origen del término.<sup>14</sup> En nuestros días tanto “cineista” como “cinéaste” son considerados arcaísmos, pero debemos cuidarnos de asociar el sentido actual del término “cineasta” al de “cineista”. Considero que el sentido original de la palabra en francés es el sentido preciso con el que se usó en las fuentes citadas. Según el diccionario *Petit Robert*, “cinéastes” son las personas que desarrollan una actividad creadora vinculada al cine y esta actividad se distingue del rol de la dirección bajo el cine comercial. Louis Delluc es quien inventa este neologismo a comienzos de 1920 en medio de una disputa con Riccioto Canudo que proponía “écraniste” y le otorgan un sentido próximo al de “autor” (Gauthier, 1999: 81-82).

---

<sup>14</sup> Pierre et Suzanne Monier (1947), *Le livre du cinéaste amateur: technique, pratique, esthétique*, Paris: P. Montel.

No solo encontramos la palabra "cineista" en el título del congreso y frecuentemente en las publicaciones especializadas, sino que es el término preciso que define el cargo que asumen los funcionarios que entran a trabajar en el Instituto de Cinematografía de la Universidad de la Republica (ICUR) como Oficial Cineista. La mayoría de los documentos que se preservan en la Cinemateca y que llevan la firma de Walter Dassori están acompañados por la palabra cineista.<sup>15</sup>

En los documentos del 1958 y en las publicaciones de la década de 1960, esta apelación pasa a ser reemplazada por la de "realizador independiente", pero en todo caso se ubica a esta práctica en un territorio muy diferente al que asocia al cine amateur con el cine casero. Más que volver al artículo de Eugenio Hintz (1948) y la cita de Doniol-Valcroze y plantear que no existen distinciones entre lo amateur y lo profesional, propongo pensar este problema tomando como referencia otros procesos que si bien tienen mucha distancia con el caso del cine uruguayo de la década de 1950 permite identificar caminos posibles para entender cómo estas personas se definían a sí mismas.



Imágenes del filme *Hay un héroe en la azotea* (Uruguay, Juan José Gascue, 1952)

<sup>15</sup> Mario Handler, integrante de este movimiento y funcionario del ICUR, me confirmó esta filiación del término "cineista" con el libro de Monier, en una comunicación personal en noviembre de 2016.

Para analizar el reconocimiento inicial de parte de este colectivo dentro del cine amateur y los posteriores conflictos con esta identificación resulta interesante realizar una comparación con el panorama que describe Jan-Christopher Horak (2007) en su estudio sobre la primera vanguardia norteamericana. Horak plantea que los realizadores de este movimiento inicial, a diferencia de los posteriores colectivos dedicados al cine experimental, se asumían plenamente como realizadores amateurs con argumentos similares a los que esgrimía Hintz a fines de la década de 1940. El territorio de lo amateur era la condición que permitía la libertad creativa que admitía el gesto artístico sin las ataduras y condicionamientos del cine comercial.

La asociación con los movimientos de vanguardias también tiene otros arraigos. Más allá de la declarada vocación por el cine documental y experimental que adopta este movimiento y que tiene motivos complejos y no necesariamente espontáneos, me interesa destacar dos elementos que nos llevan por los mismos caminos.

Cuando Malte Hagener (2007) en su libro *Moving Forward, Looking Back* pone en contexto a los movimientos de vanguardias de la década de 1920 y hablando de ese itinerario hacia adelante, pero mirando atrás, plantea que todo acto de vanguardia comienza con el gesto negación y de *tabula rasa*. Hemos visto cómo todas las fuentes citadas que buscaban proponer o legitimar a dicho grupo emergente comenzaban descartando todo el cine anterior. No negaban la existencia de un cine previo, sino que se explicitaba una negación como tradición. Era un cine horrible, pero principalmente seguía las vías de un cine comercial. Esa sola pretensión era la que había que abandonar, tanto por estéticamente reproducible, como por materialmente imposible en el contexto de país pequeño.



El otro elemento que plantea Hagener retoma la obra de Walter Benjamin, y nos recuerda que todas las actitudes de vanguardia no sólo se valoran por sus rupturas estéticas, sino también en relación con los medios de producción. La disputa por el control y la propiedad de los dispositivos pasa a ser uno de los elementos más complejos para la vanguardia cinematográfica, debido a los altos costos que el cine involucra y lo complejo de los procesos de producción, distribución y exhibición. El archivo personal de Walter Dassori o la propia biografía de figuras centrales de este movimiento como la de Musitelli son claros ejemplos de estas actitudes.

Creo que el cine amateur en el contexto uruguayo del período estudiado se refiere a un cine por fuera del entramado industrial y comercial como la alternativa pertinente a la escala del país, y en concordancia con el cine legitimado por el circuito de cine arte. Ese argumento inicial va luego cambiando con los años hasta diluirse con el surgimiento de los colectivos dedicados al cine de intervención política de mediados de 1960 a los cuales se suman muchos de los realizadores de 1950.

El panorama desencantado que plantea J.M. Álvarez en *Tiempo de cine*, habla del fracaso de la iniciativa de forjar un cine nacional alternativo al modo de representación institucional que esboza en 1948. Para entender este fracaso me parece interesante volver al texto de Horak (2007). Allí él encuentra una diferencia sustancial entre la primera vanguardia norteamericana que plantea sus actividades en un ámbito estrictamente expresivo, declarando su vocación artística, por fuera de todo elemento que pudiera condicionar sus obras y sin buscar hacer de esa actividad un medio de vida lucrativo, con los realizadores que ubica en la segunda vanguardia (el *New American Cinema*). Estos, si bien se mantenían al margen del cine industrial-comercial y los estilos asociados, sí pretendían profesionalizar sus prácticas. Entiende por esto, encontrar medios que les permitan vivir de la propia producción de filmes o de actividades



asociadas, como la docencia sobre cine, los apoyos estatales, subsidios, así como la conformación de circuitos alternativos a las salas comerciales.

Creo que el fin de este proceso “amateur/independiente” de la década de 1950 en Uruguay se puede entender como una forma fallida de transición entre los procesos que vivieron esos dos movimientos de vanguardia norteamericana. En los documentos de crítica aparecen, de forma temprana, reclamos al Estado por mayor apoyo como lo muestra el Informe al I Congreso de Cineistas, intentos de insertar el tema en la universidad como espacio curricular y aspiraciones de integrarse a la planta estable del ICUR o el desarrollo de pequeñas productoras independientes. Con alternativas que consideraban tan válidas como las del National Film Board de Canadá, estas personas sí hicieron búsquedas declaradas por profesionalizarse. Si el proceso falla no fue por la falta de un desarrollo industrial, sino porque no encontraron apoyos en las esferas públicas que les permitieran continuar filmando sin tener que sentir que cada proyecto era un sacrificio (en las voces de las entrevistas de 1990 frecuentemente aparece esta queja). De hecho, como nos lo recuerda el propio Álvarez (1968), parte de este grupo termina profesionalizándose. El problema es que esta situación desemboca en un “adocenamiento” de las prácticas, y la pérdida de los anhelos expresivos que mostraron en sus comienzos.

Finalmente, como explica Liz Czach (2014), el cine amateur se puede considerar como un cine nacional en contextos de países pequeños sin presencia de cines industriales consolidados. Mas el caso que he presentado nos obliga a repensar las categorías que utilizamos dentro del campo de los estudios sobre cine y que toman como referencia procesos que no pueden trasplantarse a otros lugares sin problematizar esos usos. Estas precauciones nos van a ayudar a valorar y tomar en cuenta experiencias que necesitan ser rescatadas de algunos malentendidos generados por las formas en que modelamos esos procesos en el terreno del lenguaje.

## Bibliografía

- Álvarez Olloniego, J. Carlos (1948). "¿Una cinematografía nacional...?" en *Cine Club*, número 5, julio-agosto, Montevideo: Cine Club del Uruguay.
- \_\_\_\_ (1957). *Breve historia del cine uruguayo*, Montevideo: Cinemateca Uruguay.
- \_\_\_\_ (1968). 'Historia del cine uruguayo', en *Tiempos de Cine*, número 22/23, Buenos Aires.
- Amieva, Mariana (2010). "El auténtico destino del cine: fragmentos de una historia del Festival Internacional de Cine Documental y Experimental. SODRE, 1954-1971", en *Revista 33 cines* 2, abril-julio, Montevideo: FCC/MEC
- Burch, Noël (1987), *El tragaluz del infinito: contribución a la genealogía del lenguaje cinematográfico*, Madrid: Cátedra.
- Cine Universitario del Uruguay. (1951). *Reglamento del Primer concurso Relámpago de Filmación Amateur*. [Folleto] Montevideo: Autor.
- Czach, Liz (2014) "Home Movies and Amateur film as National Cinema." en, Rascaroli, Laura y Gwenda Young (Eds) (2014). *Amateur Filmmaking. The Home Movie, The Archive, The Web*. Nueva York: Bloomsbury.
- Dassori Barthet, Walter (1964). "Cine nacional: tras el vestigio y la sombra" en *Diario Época*, 12 de noviembre.
- Domínguez, Carlos María (2013). *24 ilusiones por segundo: la historia de Cinemateca Uruguay*, Montevideo: Cinemateca Uruguay.
- Elbert, Luis (2016). "Desapariciones", en *Tercer Film*, número 5, marzo, Montevideo: FCC/MEC.
- Gauthier, Christophe (1999). *La passion du cinema. Cinéphiles, cine-clubs et salles spécialisées à Paris de 1920 à 1929*, Paris: École Nationale des Chartres.
- Hagener, Malte (2007). *Moving Forward, Looking Back: The European Avant-garde and the Invention of Film Culture, 1919-1939*, Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Hintz, Eugenio (1948). "Hay un cine de aficionados" en *Cine Club* 6, setiembre-octubre, Montevideo: Cine Club del Uruguay.
- \_\_\_\_ (1949). "El pase reducido en la cinematografía nacional" en *Cine Club* 10, diciembre, Montevideo: Cine Club del Uruguay.
- Horak, Jan-Christopher (2007). "The first American Film Avant-garde, 1919-1945" en *Experimental Cinema. The Film Reader*, ed. por Wheeler Weston Dixon y Gwendolyn Audrey Foster, Nueva York: Routledge.
- Martínez Carril, Manuel, y Guillermo Zapiola (2002). *La historia no oficial del cine uruguayo (1898-2002)*, Montevideo: Ediciones Banda Oriental.
- Monier, Pierre y Suzanne Monier (1952). *El libro del Cineista Amateur: técnica, práctica, estética*, Barcelona: Omega.

Rascaroli, Laura y Gwenda Young (Eds.) (2014), *Amateur Filmmaking. The Home Movie, The Archive, The Web*. Nueva York: Bloomsbury.

Tepperman, Charles (2015), *Amateur cinema. The rise of North American Moviemaking*, California: California University Press.

---

\* Mariana Amieva Collado es profesora en Historia en Universidad Nacional de La Plata, Argentina, en donde también se encuentra cursando el doctorado. Reside en Uruguay donde integra el Grupo de Estudios Audiovisuales (GEstA), CSIC/EI- Udelar. Es editora de la revista 33 Cines y docente de Lenguaje y de Historia del Cine en la Universidad ORT. Correo electrónico: [maramieva@gmail.com](mailto:maramieva@gmail.com)